

Désirée Schyns

Proust in beweging

De rol van annotatie aan de hand van twee Nederlandse uitgaven van *Du côté de chez Swann*

In een interview met Nicolas Ragonneau, die publiceert over Proust en het bijzonder lezenswaardige Franstalig blog Proustonomics onderhoudt, vertelt hoogleraar Frans en Proustvertaler Kazuyoshi Yoshikawa over zijn manier van annoteren (Ragonneau 2020). Hij raadpleegde vooral kunstboeken en naslagwerken uit de tijd waarin de *Recherche* zich afspeelt (grofweg 1870–1918), bijvoorbeeld de *Larousse du xxe siècle*, en voegde aan de noten van zijn veertiendelige vertaling in het Japans afbeeldingen toe: van gravures, schilderijen, notenbalken, mythologische figuren en van heel opmerkelijke realia, zoals een voorhoofdsriem van koetspaarden en een Frans urinoir voor zes heren uit het begin van de twintigste eeuw.

De ‘geïllustreerde noten’ van Yoshikawa vormen een soort (hand)bagage waarmee je elegant door het proustiaanse universum kunt reizen. Het vreemde wordt voor de Japanse lezers aanschouwelijk gemaakt. Het werk wordt toegankelijker en tegelijkertijd raakt het ook letterlijk gedateerd, waardoor het volgens de driedelige Van Dale niet alleen ‘verouderd’ is, maar ‘duidelijk aan een voorbije periode herinnert’. Maar de *Recherche* is niet echt verouderd, wat blijkt uit deze nieuwe Japanse vertaling en uit de twee vertalingen van ‘Noms de pays: le nom’, het derde deel van *Du côté de chez Swann* waarover we in het Nederlands beschikken.<sup>1</sup> Vertalingen houden een werk juist jong.

De *Recherche* wemelt van zaken waarvan je je niet meteen een voorstelling kunt maken, ook niet als de culturele afstand minder groot is, zoals voor Fransen zelf. In een essay over raadselachtige passages in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* heeft Philippe Noble laten zien dat Fransen Proust vandaag de dag niet meer op dezelfde manier kunnen lezen als zijn tijdgenoten, omdat zij door de afstand in de tijd (meer dan honderd jaar) geen voeling met of een collectieve herinnering hebben aan zaken die voor Fransen eind negentiende en begin twintigste eeuw vanzelfsprekend waren. Noble geeft het voorbeeld van een fragment waarin een aristocraat (markies de Norpois) ambassadeur ‘au seize mai’ (16 mei 1877) was. Achter die datum gaat een politieke geschiedenis schuil waar ook de meeste Franse lezers geen weet meer van hebben en hoewel het hier ‘slechts’ om een datum gaat, vormt die tijdsaanduiding een vertaalprobleem (Noble 2020). Het werk van Proust is inderdaad geworteld in een welbepaalde vervlogen tijd. Veel culturele referenties en allusies met betrekking tot het dagelijks leven in de belle époque, het politieke bedrijf, de modes en gewoonten

uit die tijd, de jeugdijaren van Proust, zijn ontoegankelijk geworden: we kunnen er ons gewoon niets bij voorstellen, we zien letterlijk niets voor ons.

De opeenvolgende Pléiade-uitgaven (respectievelijk uit 1954 en 1987) tonen aan dat ook Franstalige lezers steeds meer informatie nodig hebben om toegang te krijgen tot de wereld van de *Recherche*. De uitgave van Clarac (1954) bevat weliswaar noten, maar die zijn kort en gaan alleen over tekstvarianten. In 1987 presenteerde Tadié een uitgebreide wetenschappelijke editie, waardoor de beschikbare wetenschappelijke kennis over Proust en zijn oeuvre toegankelijk werd voor een groot geïnteresseerd publiek. Voor vertalers zijn dergelijke edities goudmijnen, maar toen Thérèse Cornips in 1976 haar debuut als Proustvertaalster maakte met de vertaling van 'Noms de pays: Le nom' ('Plaatsnamen: de naam'), de epiloog van *Du côté de chez Swann*, had zij alleen de uitgave van Clarac ter beschikking. Er was toen ook nog geen internet, zeg ik er toch maar even bij. Tot 2009, toen Cornips samen met Anneke Brassinga haar vertaling van *Du côté de chez Swann* publiceerde ('Un amour de Swann' en 'Combray' waren in 1966 en 1970 respectievelijk door M.E. Veenis-Pieters en Nico Lijzen vertaald), verscheen Proust in het Nederlands zonder annotatie. In *De kant van Swann* uit 2009 werd een notenapparaat opgenomen, verzorgd door Ieme van der Poel en Ton Hoenselaars (let wel: niet door de vertaalster zelf). Aan de vertaling gaat een inleiding vooraf, toegespitst op een Nederlandstalig publiek en verzorgd door Proustonderzoekster en hoogleraar Van der Poel.

In de loop der tijd hebben de edities in de oorspronkelijke taal zich dus verrijkt en verdiept met tekstgenetisch onderzoek, tekstvarianten, uitgebreide inleidingen, interpretaties, noten (over culturele verwijzingen), verklaringen, verwijzingen naar lopend onderzoek, allerlei commentaren, maar voor een Nederlandse annotatie moet er een gerichte keuze gemaakt worden uit het overvloedige Franstalige materiaal. Wat ga je in zo'n geval annoteren? Wat niet? En kan het ook zonder annotatie? Kun je annoteren zonder de tekst te interpreteren? Wat is de rol van explicitering als je toch iets in de lopende tekst wilt verklaren? In het nawoord bij hun versie van *Du côté de chez Swann*, *Swanns kant op* schrijven vertalers Rokus Hofstede en Martin de Haan:

We hebben ervoor geopteerd om, anders dan de meeste Proustvertalers, geen noten op te nemen. Het leeuwendeel van die noten zou cultuur- en kunsthistorisch van aard zijn, en tegenwoordig is het opzoeken van dat soort verwijzingen – de 'Verwoesting van Nineve', het 'Goudlakenkamp', 'Bach en Clapisson' – een fluitje van een cent. Maar de hoofdreden voor het achterwege laten van noten is dat exacte kennis van die verwijzingen zelden een voorwaarde is voor begrip van de tekst en de lezer zelfs van de tekst kan afleiden. In een hoogstenkel geval hebben we een parafraserende verduidelijking toegevoegd. (Proust 2015: 411, passim onderstreping ds)

In wat volgt zal ik een voorbeeld van zo'n 'parafraserende verduidelijking' geven. Is het inderdaad niet nodig die exacte verwijzingen uit te lichten en te verklaren? In een essay uit 2004 schrijft Ton Naaijens dat cultuur overal aanwezig is, niet alleen in culturele referenties.

Wat van belang is, is dat 'cultuur' overal zit, ook tussen de woorden, in de opgeroepen beelden, in de manier van kijken en in het leven staan, in de scènes, zeker bij een literaire tekst. Daar wordt 'cultuur' bovendien bepaald door de auteur, die graag afwijkt van zijn cultuur, experimenteert en een eigen universum schept. (2004: 20)

Bij Proust zijn culturele referenties inderdaad niet los te zien van het hele tekstweefsel, ze maken er integraal onderdeel van uit en zijn belangrijke bouwstenen voor zijn universum. Wat mis je eigenlijk als er niet geannoteerd wordt? Wat ontgaat je als je de annotatie niet leest? Is er sprake van betekenisverlies? Dat is wat ik me afvroeg en wat ik aan de hand van een paar voorbeelden zou willen onderzoeken.<sup>2</sup>

Over het verschil tussen de twee Nederlandse vertalingen is al het een en ander geschreven, vooral met betrekking tot de weergave van stijl. Zo belichtte Kiki Coumans de verschillende vertaalopvattingen van enerzijds Thérèse Cornips en anderzijds Martin de Haan en Rokus Hofstede in *Filter*. Cornips bleef volgens haar zo dicht mogelijk bij de Franse zinsstructuren en leek een voorstander te zijn van een soort 'vervreemdend' vertalen, waarbij ze de lezer naar de auteur wilde brengen: 'Op deze manier gesteld lijkt het haast een morele keuze te zijn geweest: trouw zijn aan Proust – waarmee ze impliciet aangeeft dat wie de zinnen van Proust niet woord voor woord volgt, Prousts stijl noodzakelijkerwijs geweld aandoet' (Coumans 2015: 36). Met die vertaalopvatting in het achterhoofd (de vertaling mag een vertaling zijn, de lezer mag merken dat zij of hij een vertaling leest uit een vervlogen tijd) is het denk ik niet zo vreemd het 'vreemde' uit te willen leggen in noten. Zo zien de lezers in nog sterkere mate dat zij met een vertaling te maken hebben. De annotatie bij de hervertaling van Cornips ligt in de lijn der verwachting, ook al is zijzelf niet de auteur van de noten en gaat het hier in strikte zin niet om *vertalersnoten*.

De Haan en Hofstede hadden een andere vertaalopvatting: zij streefden ernaar Proust modern en hedendaags te laten klinken. Coumans schrijft: 'Uit de uitspraken van Hofhaan en Cornips is op te maken dat de vertalers wat dit betreft een verschillende keuze maken: Cornips duwt de lezer van Proust het verleden in, Hofhaan haalt Proust naar het nu' (idem: 37). Wanneer het je doel is Proust zo hedendaags mogelijk te laten klinken (als de moderne auteur die hij in zijn eigen tijd was) liggen noten en annotatie inderdaad niet voor de hand. Die trekken de aandacht eerder naar de oudere, andere wereld, die moet worden uitgelegd en verklaard. Ze kunnen er extra toe bijdragen dat de tekst *verouderd* aandoet. De Haan en Hofstede wilden de aandacht van de lezer bovendien

niet al te zeer laten afleiden door parateksten. Dat is ook de reden dat hun vertaling uit 2015 slechts een nawoord bevat, terwijl de uitgave uit 2009, zoals ik al eerder schreef, werd gepubliceerd met noten en een uitgebreid voorwoord van Ieme van der Poel: dat voorwoord is als het ware de poort waaronder je eerst doorloopt voordat je die andere wereld binnengaat. Dus ook aan de omgang met parateksten kun je een verschil in vertaalopvatting aflezen.

In wat volgt zal ik enkele culturele verwijzingen in de Franse brontekst (de uitgave van Tadié) en de annotatie van Van der Poel en Hoenselaars bekijken in *De kant van Swann*: op welke manier helpen die annotaties om het betreffende fragment beter te 'vatten' en dieper door te dringen tot de betekenis van de tekst? Hebben ze meerwaarde? Welke functie heeft het culturele element in het fragment? Tegelijk wil ik analyseren in hoeverre het achterwege blijven van annotatie bij De Haan en Hofstede van invloed is op de betekenisoverdracht. De voorbeelden komen uit de epiloog van *Du côté de chez Swann*: 'Nom de pays: le nom' ('Plaatsnamen: de naam'), dat is het deel waarmee Thérèse Cornips in 1976 debuteerde als Proustvertaalster en dat zij samen met Anneke Brassinga hervertaalde voor de uitgave van 2009.

#### Overlooptje spelen in een Goudlakenkamp

We beginnen met het 'Goudlakenkamp' dat in het eerder geciteerde nawoord van *Swanns kant op* al ter sprake kwam. Gilberte, op wie de jonge verteller hevig verliefd is en met wie hij op de Champs Élysées aan het spelen is, nodigt de verteller uit om in haar groepje 'diefje-met-verlos' (de Haan/Hofstede) of 'overlooptje' (Cornips) te komen spelen:

Elle m'appelait en effet pour que je vinsse sur la pelouse de neige, dans son camp, dont le soleil en lui donnant les reflets roses, l'usure métallique des brocards anciens, faisait un camp du drap d'or. (1987: 392)

Ze wenkte inderdaad naar me dat ik aan haar kant moest komen, over het grasveld van sneeuw, het kamp waar de zon met een roze weerschijn, de versleten metaalglans van oud brokaat, een Goudlakenkamp van maakte. (2009: 505)

Ze riep me inderdaad naar het besneeuwde grasveld, in haar kamp, waar de zon de roze spiegelingen en metalige slijtage van oud brokaat aan verleende en een Goudlakenkamp van maakte. (2015: 423–424)

Zowel bij Tadié (p. 1275) als bij de Proustuitgave van 2009 staat een uitleg over 'Goudlakenkamp'. Het is een toespeling 'op de uiteindelijk mislukte vredesbesprekingen tussen Frans i van Frankrijk en

Hendrik **viii** van Engeland die in 1520 plaatsvonden in Noord-Frankrijk, tussen de plaatsen Guînes en Ardres. Omdat Frans **i** kosten noch moeite had gespaard in de hoop de koning van Engeland aan zijn kant te krijgen tegen Karel **v**, is de plaats van ontmoeting de geschiedenis ingegaan als het 'Goudlakenkamp' (2009: 592). Op Wikipedia las ik informatie die wat mij betreft nog duidelijker is: 'Het complex en later ook de genodigden waren behangen met het *goudlaken*, een geweven stof met zijde en gouddraad. Hieraan dankte de ontmoeting zijn naam.'<sup>3</sup>

Door de historische verwijzing naar het grootschalige spektakel waarbij twee Europese hoven elkaar de loef wilden afsteken qua pracht en praal wordt Gilberte een soort Frans **i** die de verteller in zijn kamp uitnodigt. De verwijzing naar goudlaken vestigt de aandacht op de aantrekkingskracht van de prachtige, zonnige Gilberte van wie 'het kamp' (kinderen die elkaar bekampen, later zullen Gilberte en de verteller ruzie krijgen) baadt in een brokaten winters licht. De annotatie bij de vertaling van 2009 geeft een beschrijving van de historische gebeurtenis weer, maar pas door Wikipedia begreep ik de naam 'Goudlakenkamp' echt, door de verwijzing naar de geweven stof met zijde en gouddraad die de gasten omhulde en waarmee paleismuren waren bekleed.

Dat de vertaling van 2015 geen uitleg verschaft doet eigenlijk niets af aan de weergave. Als je de vertaling van 2009 leest krijg je meer achtergrond bij de historische gebeurtenis van het fragment, maar de extra informatie is niet onontbeerlijk om de passage te begrijpen. Niet geschiedenis is hier van belang, maar de evocatie van pracht en praal die afstraalt op Gilberte via het vreemde en enigszins poëtische woord 'Goudlakenkamp'.

Zeepgeur, een stofzuil en een straatorgel

In het volgende fragment geeft de verteller nog steeds uiting aan zijn verlangen om met Gilberte te gaan spelen. Dankzij een aantal gewaarwordingen, waarbij Proust via synesthesie geur (van zeep), geluid (van een straatorgel) en beeld (van een stofzuil) laat versmelten, voelt de verteller dat het een mooie dag wordt, zodat hij weer buiten kan gaan spelen met zijn vriendin:

J'étais sûr que Gilberte viendrait aux Champs-Élysées et j'éprouvais une allégresse qui me paraissait seulement la vague anticipation d'un grand bonheur quand – entrant dès le matin au salon pour embrasser maman déjà toute prête, la tour de ses cheveux noirs entièrement construite, et ses belles mains blanches et potelées sentant encore le savon – j'avais appris, en voyant une colonne de poussière se tenir debout toute seule au-dessus du piano, et en entendant un orgue de Barbarie jouer sous la fenêtre *En revenant de la revue*, que l'hiver recevait jusqu'au soir la visite inopinée et radieuse d'une journée de printemps. (1987: 397)

Ik wist zeker dat Gilberte naar de Champs-Élysées zou komen en voelde een opgetogenheid die me nog maar de voorbode leek van een groot geluk toen ik – 's ochtends vroeg in de zitkamer waar ik mama een kus ging geven, zichzelf al kant-en-klaar, haar toren van zwart haar hoog opgebouwd en haar mooie blanke, mollige handen nog ruikend naar de zeep – bij het zien van een stofzuil die zich in zijn eentje boven de piano overeind hield, en bij het horen van een straatorgel dat onder het raam En revenant de la revue speelde, had begrepen dat de winter tot het vallen van de avond een onverwacht en uitbundig bezoek kreeg van een lentedag. (2009: 511)

Ik was er zeker van dat Gilberte naar de Champs-Élysées zou komen en had een uitgelaten gevoel dat nog maar de vage voorbode van een groot geluk leek, toen ik – 's ochtends vroeg in de salon, waar ik een kus ging geven aan mama die al helemaal klaar zat met haar volledig opgerichte toren van zwart haar en haar mooie mollige handen die nog roken naar zeep – ineens merkte, bij het zien van een zuil van stof die helemaal op eigen kracht overeind stond boven de piano en bij het horen van een straatorgel dat onder ons raam het soldatenlied En revenant de la revue speelde, dat de winter tot de avond, het onverwachte, stralende bezoek van een lentedag kreeg. (2015: 429)

Het gaat mij om de verwijzing naar *En revenant de la revue*. Bij Tadié komen we te weten dat het om een lied van ene Paulus gaat waarin een zekere generaal Boulanger lof krijgt toegezwaaid. Het lied werd voor het eerst in het Alcazar ten gehore gebracht op 14 juli 1886. In zijn tienerjaren vertelde Proust erover in een brief aan Antoinette Faure (van 15 juli 1887). In de noot in de Nederlandse vertaling van 2009 komen de lezers te weten wie Paulus was en hoe het precies zat met generaal Boulanger. Voor Franse lezers hoeft dat hier blijkbaar niet te worden uitgelegd en Tadié hoeft zo te lezen ook niet te vertellen dat Antoinette Faure een vriendin van Proust was en model stond voor Gilberte (maar misschien is dat in een eerdere noot, in een commentaar, of 'notice' al gebeurd). In de Nederlandse noot lezen we: 'Militair lied dat razend populair werd toen de chansonnier Paulus (Jean-Paul Habans, 1845–1908) het op 14 juli 1886 in het Alcazar d'été-theater ten gehore bracht, en er een vleiende toespeling op generaal Boulanger aan toevoegde. Met name tijdens de Dreyfusaffaire, was het lied (zoals we ook uit de correspondentie van Proust weten) vaak op straat te horen als het strijdlied van de Boulangisten. Georges-Ernest-Jean-Marie Boulanger (1837–1891) was van 1886 tot 1887 minister van Oorlog en had zeer veel aanhang in de kring van de zogenaamde "revanchisten", die aanstuurden op een nieuwe oorlog met Duitsland om de herinnering aan de smadelijke nederlaag van 1870 uit te wissen. In 1889 deinsde hij er echter op het laatste moment voor terug om een

staatsgreep te plegen, en beroofde zichzelf uiteindelijk van het leven op het graf van zijn maîtresse, Madame de Bonnemain' (Proust 2009: 593).

In de Nederlandse noot worden de lezers naar Boulanger geleid om verder uit te weiden over het revanchisme na de Franse nederlaag tegen Duitsland van 1870, iets wat veel Franse lezers (nog) weten. Wat ook opvalt is de verwijzing naar de Dreyfusaffaire, die een belangrijke rol speelt in de *Recherche*. De annotatie van Van der Poel en Hoenselaars geeft de lezers inzicht in de historische context die voor Fransen bekender is. En tegelijk bedenk je: wat zit er toch veel achter zo'n eenvoudig liedje. De vertaling uit 2015 voegt een 'parafraserende verduidelijking' toe om het lied te plaatsen, het is een 'soldatenlied'. De lezers komen niets te weten over de musichall waarin Paulus het lied zong, noch over de connotatie met de revanchisten en Boulanger. Eigenlijk kun je onmogelijk achterhalen wat de connotatie van het lied in de tijd van Proust was. Dacht men indertijd aan Dreyfus bij het horen van de melodie? In de vertaling van 2015 gaat het alleen nog om een deuntje. Door de noot in de vertaling uit 2009 kom je toch in een andere sfeer terecht: de oorlog van 1870, de Dreyfusaffaire (en het onterecht gevangenzetten van een joodse officier die zou hebben gespioneerd voor de Duitsers). Je vraagt je af waarom de verteller zo'n fijn gevoel krijgt bij een oorlogszuchtig nationalistisch liedje, zou het hier om ironie gaan? Het is een interpretatie die door het commentaar eventueel mogelijk wordt gemaakt. De verteller raakt opgewonden van zeepgeur, een stofzuil boven de piano en een soldatenliedje, een dom deuntje dat ook nog eens verwijst naar een generaal die zelfmoord pleegde op het graf van zijn maîtresse. Zou Proust hier spotten met zijn verteller en met diens verlangen naar Gilberte die hem in de steek zal laten en tot wanhoop zal drijven? Anderzijds: de verteller is nog een kind, hoort op een draaiorgel een enigszins opzwepend melodietje waarvan de vrolijkheid overeenstemt met die van het sprankelende zonlicht. De verteller denkt waarschijnlijk niet aan de betekenis van het lied waarvan de woorden niet hoorbaar zijn. Het valt eigenlijk allemaal niet echt te achterhalen. De noot bij de vertaling van 2009 verbreedt het opgeroepen universum en maakt ruimte voor nog meer betekenislagen.

#### De intocht van koning Theodosius

Het laatste fragment gaat over de drukke agenda van Gilberte. De verteller wil nog steeds graag met haar afspreken, maar zij heeft andere plannen: ze heeft onder andere met een vriendin afgesproken om naar de intocht van koning Theodosius te gaan kijken en ze moet naar een toneelstuk. Het fragment toont aan dat cultuur inderdaad 'overal zit', in ieder geval ook in het voutsvoyeren: Gilberte en de verteller zijn ongeveer tien jaar oud maar zeggen 'u' tegen elkaar. De vertaling uit 2009 houdt de beleefdheidsvorm in stand, de vertaling uit 2015 laat de kinderen 'je' tegen elkaar zeggen. Er zijn in het fragment nog andere verschillen aan te wijzen, zoals de omgang met interpunctie en de weergave van *Michel Strogoff*, in het Nederlands *Michael Strogoff*, *Koerier van de Tsaar*, een boek

van Jules Verne.<sup>4</sup> Gilberte ging blijkbaar naar een theatervoorstelling gebaseerd op het boek, zo lezen we in een noot in de vertaling van 2009, waarin ook wordt verteld dat Theodosius een fictieve koning is die andermaal verwijst naar Rusland. Eerst het fragment:

Demain, comptez-y, mon bel ami, mais je ne viendrai pas! J'ai un grand goûter ; après-demain non plus, je vais chez une amie pour voir de ses fenêtres l'arrivée du roi Théodose, ce sera superbe, et le lendemain encore à Michel Strogoff et puis après, cela va être bientôt Noël et les vacances du jour de l'An. (1987: 401)

Morgen, wat dacht u, vrind, morgen dan kom ik niet! Dan ben ik 's middags op een partij; en overmorgen ook niet, dan ga ik bij een vriendin aan het raam naar de intocht van koning Theodosius kijken, het wordt schitterend, en de dag daarna ga ik naar Michael Strogoff en dan is het al bijna Kerstmis en Nieuwjaar en vakantie. (2009: 515)

'Morgen, reken maar, mijn beste vriend, alleen ben ik er dan niet! Ik heb een grote theepartij. Overmorgen ook niet, dan ga ik naar een vriendin om bij haar uit het raam te kijken naar de aankomst van koning Theodosius, het wordt geweldig, en dan de dag erna naar Michel Strogoff, en daarna is het al haast Kerstmis en vakantie. (2015: 433)

Zowel Tadié als de vertaling uit 2009 geven uiteraard commentaar bij de fictieve koning Theodosius. Tadié vermeldt slechts dat het waarschijnlijk om een toespeling gaat op het bezoek van tsaar Nicolaas II in 1896. Van der Poel en Hoenselaars beginnen hun noot op dezelfde manier en vervolgen: 'Mogelijk wordt hij hier als "Theodosius" aangeduid (de naam van Byzantijnse koningen), om het fictieve karakter van de *Recherche* te onderstrepen. Samen met de roman- en toneelschrijver Adolphe d'Ennery (ook: Dennery, 1811–1899) bewerkte Jules Verne (1828–1905) zijn roman *Michael Strogoff, Koerier van de tsaar* (1876) voor het theater. De première van dit populaire stuk had plaats in het gerenommeerde Parijse Théâtre du Châtelet, op 17 november 1880' (2009: 593).

De lezers van de vertaling van 2015 komen niet te weten dat koning Theodosius in de *Recherche* een fictieve koning is (maar misschien zullen ze wel iets vermoeden) en moeten (eventueel) opzoeken dat *Michel Strogoff* (in de Franse schrijfwijze met Michel in plaats van Michael) een roman van Jules Verne is die in het Nederlands beroemd werd met het bijvoegsel 'de koerier van de tsaar'. Dankzij de noot in de vertaling van 2009 word je naar het tsaristische Rusland geleid en kun je ook de relatie leggen met de historische tijd waarin het verhaal zich afspeelt. De vertaling van 2015 voert je minder terug naar die tijd. Voor de betekenisoverdracht als zodanig maakt het misschien niet



heel veel uit, maar dat Theodosius naar tsaar Nicolaas ii verwijst (zoals in de noot wordt uitgelegd) is niet onbelangrijk, want de Russische context is een terugkerend thema in de *Recherche*.

In een artikel over de annotatie bij de Nederlandse vertaling van *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* schrijft Ieme van der Poel dat de angst voor het Duitse gevaar die de periode 1870–1914 beheerste, Frankrijk ertoe bracht om in de laatste decennia van de negentiende eeuw diplomatieke toenadering te zoeken tot een derde grootmacht, Rusland. De pro-Russische sentimenten uit die tijd komen in de *Recherche* niet alleen tot uiting door het meermaals opvoeren van Theodosius (hij komt ook uitgebreid aan de orde in deel 2 van *Op zoek naar de verloren tijd*). Van der Poel verwijst naar de eerdergenoemde markies de Norpois die Nesselrode-pudding eet (een verwijzing naar een negentiende-eeuwse Russische diplomaat) en boeuf Stroganoff verorbert:

Maar de grenzeloze liefde van Norpois voor alles wat Russisch is, reikt verder dan de kookkunst van Françoise, die de scepter zwaait in de keuken van het ouderlijk huis van de ik-figuur. Tijdens het natafelen geeft de oud-ambassadeur de vader van de verteller de welgemeende raad om in plaats van in Britse, in Russische staatsobligaties te beleggen. (Van der Poel 2018: 28)

Al deze zaken kunnen natuurlijk nooit in één annotatie ondergebracht worden, dus ook in het geval van koning Theodosius ben ik geneigd te zeggen dat de verklaring niet onontbeerlijk is en dat het voor de leeservaring en het tekstbegrip niet veel uitmaakt of je weet dat Theodosius een fictieve koning is die eigenlijk naar een Russische tsaar verwijst. Maar ook weer niet helemaal: Proust omgaf de koning met een soort tijdloze 'nimbus', hij is niet echt te plaatsen, maar evoceert wel een Byzantijnse wereld. Het gaat eigenlijk net als bij het Goudlakenkamp vooral om sfeertekening: via het gesprek met Gilberte wordt de context opgeroepen van historische bondgenootschappen van Frankrijk met Slavische landen.

De drie voorbeelden illustreren niet zozeer dat de verschillende strategieën (al dan niet noten toevoegen) betekenisverschil genereren, zoals ik aanvankelijk dacht, maar eerder dat de twee vertalingen verschillend van sfeer zijn. Zoals we zagen past het toevoegen van noten wel bij een vertaling die er door een vervreemdende vertaalopvatting niet voor terugdeinst als vertaling 'ontmaskerd' te worden. Bij Thérèse Cornips mag de Franse auteur opklinken in het Nederlands. Het Frans mag doorschemeren, dat is juist de bedoeling. Annotatie verheft de indruk dat we met een vertaling te maken hebben. Door de verklarende noten wordt de lezer van de vertaling van Thérèse Cornips naar de politieke actualiteit getrokken van de jeugd van Proust of het verleden ingezogen. Dat is van belang in een roman die niet alleen over individuele, maar ook in belangrijke mate over collectieve herinnering gaat. Daarnaast zorgt de noot bij het voorbeeld van het variétélied ervoor dat

de tekst verder wordt opengetrokken, zodat er ruimte ontstaat voor ironie. Dat vind ik een pluspunt van de vertaling van 2009, ze verrijkt het vertelde en zorgt ervoor dat er meer betekenislagen aangeboord kunnen worden. De vertaling van 2015 is door de afwezigheid van dat geëxpliciteerde verleden in de noten meer in het heden verankerd. We weten dat dat ook juist de bedoeling was van de vertalers. De afwezigheid van noten zorgt ervoor dat de lezers de 'illusie van equivalentie' (Theo Hermans) kunnen koesteren en kunnen denken dat zij een weliswaar oudere auteur lezen (*Du côté de chez Swann* werd in 1913 gepubliceerd), maar tegelijkertijd een schrijver die voor hedendaagse lezers nog steeds actueel is. Stijl krijgt in deze vertaling de meeste nadruk. Al wat lezers niet weten over de vervlogen tijd waarin het verhaal zich afspeelt kan inderdaad worden opgezocht via internet, maar de vraag is of je dat doet en ook of je weet wat je niet weet en of je de juiste informatie ook echt vindt. Maar ook als je geen culturele referenties opzoekt of bepaalde ironische toespelingen mist, blijft er genoeg over: de wereld van Proust is enorm rijk en cultuur zit niet alleen in culturele referenties, maar overall. Hun verschillende omgang met noten versterkt met andere woorden de gekozen strategie van de (her)vertaalster van *De kant van Swann* en van de vertalers van *Swanns kant op*.

Het belangrijkste lijkt me dat het bij vertalen niet om losse culturele elementen gaat, maar om het geheel. Naaijken schrijft:

Je louter richten op de onmiskenbare betekenis van een cultureel element is niet voldoende. [...] Vertalen is niet alleen het volgen van een agenda, niet alleen een cultuurpolitieke daad, maar ook een creatieve handeling waarbij nieuwe productiviteit te pas komt. En die is niet puur semantisch, informatief of communicatief van aard. Er moet worden vormgegeven, gepast en gemeten. Maatgevoel en dosering zijn cruciaal om het drievuldige bouwwerk van de betekenis, informatie en communicatie van de ene cultuur te kunnen afbreken teneinde het in volle glorie te kunnen oprichten in de andere cultuur. (2004: 21)

Er bestaan meerdere bouwwerken in het Nederlands van *Du côté de chez Swann*, 'Een liefde van Swann' in de vertaling van Miep Veenis-Pieters en 'Combray' vertaald door Nico Lijsen kunnen nog aan de lijst worden toegevoegd. Al die vertalingen vormen niet alleen een grote rijkdom voor de Nederlandstalige lezers, maar werpen op hun beurt ook weer nieuw licht op de Franse brontekst. Door vertaling wordt de dialoog met die brontekst opnieuw gevoed en kan de *Recherche* 'fortleben' (Walter Benjamin). Dankzij vertaling blijft het werk van Proust levend en in beweging, met én zonder annotatie.

## Noten

1 *Du côté de chez Swann* (1913) bestaat uit drie delen: ‘Combray’, ‘Un amour de Swann’ en ‘Nom de pays: le nom’. Proust verscheen voor het eerst in het Nederlandse taalgebied met ‘Un amour de Swann’ dat vertaald werd door M.E. Veenis-Pieters (1966). Nico Lijsen vertaalde ‘Combray’ (1970). Maar Nederlandstalige lezers moesten tot 1976 wachten om het derde deel van *De kant van Swann* (64 pagina’s) te kunnen lezen. Dat deel werd vertaald door Thérèse Cornips, die zoals bekend de hele *Recherche* zou vertalen. Nico Lijsen begon weliswaar met *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (deel 2 van *Op zoek naar de verloren tijd*) maar maakte zijn vertaling niet af, Thérèse Cornips nam het stokje over (in de Nederlandse uitgave van 2002 begint zij op p. 427 midden in ‘Plaatsnamen: de plaats’), vgl. Middag 2015 en Schyns & Noble 2019.

2 Dit artikel is een bewerking van een lezing die ik gaf tijdens de (online) *table ronde* met Ieme van der Poel en Philippe Noble, ‘Transfert culturel. Traduire et annoter Proust pour un lectorat contemporain néerlandophone’, tijdens het colloquium « La traduction dans une société interculturelle », Cerisy-la-Salle, 31 juli–7 augustus 2020.

3 Zie [nl.wikipedia.org/wiki/Goudlakenkamp](https://nl.wikipedia.org/wiki/Goudlakenkamp).

4 Volgens Wikipedia was er in 1877 al een Nederlandse vertaling van het boek. Ik kon die echter niet terugvinden in de catalogus van de Koninklijke Bibliotheek: ‘Het originele Franse boek verscheen in 1874/1875 onder de oorspronkelijke titel *Michel Strogoff*. De toevoeging “de Koerier van de Tsaar” volgde bij de uitgave van 1877. Eind 1877 verscheen bij uitgeverij Pieter van Santen in Leiden de eerste Nederlandse vertaling met als titel *Michael Strogoff*.’

[nl.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Strogoff,\\_de\\_koerier\\_van\\_de\\_tsaar#](https://nl.wikipedia.org/wiki/Michael_Strogoff,_de_koerier_van_de_tsaar#)

## Bronnen

Coumans, Kiki. 2015. ‘Een nieuwe kijk op Proust vertalen’, *Filter*, 22:4, p. 35–45.

Middag, Guus. 2015. *Met een bevroren jas en een geleend tientje. Herinneringen aan Thérèse Cornips*, Amsterdam: Uitgeverij van Oorschot.

Naaijken, Ton. 2004. ‘Een wereld van verschil. Over taal en cultuur in vertaling’, in: S. Evenepoel, G. Rooryck & H. Verstraete (eds.), *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nooteboom*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, p. 13–23.

Noble, Philippe. 2020. ‘Lire Proust... Dans le temps’, *proustonomics.com*, 4 oktober.

Poel, Ieme van der. 2018. ‘Menselijke dierentuinen en Nesselrode-pudding. Kanttekeningen bij de annotatie van de Nederlandse vertaling van *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*’, *Marcel Proust Vereniging Bulletin*, 8, p. 23–31.

Proust, Marcel. 1987. *Du côté de chez Swann*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.

Proust, Marcel. 2009. *Op zoek naar de verloren tijd De kant van Swann*. Vertaald door Thérèse Cornips. Ingeleid en geannoteerd door Ieme van der Poel en Ton Hoenselaars. Amsterdam: De Bezige Bij.

Proust, Marcel. 2015. *Swanns kant op*. Vertaald uit het Frans en van een nawoord voorzien door Martin de Haan en Rokus Hofstede. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.

Ragonneau, Nicolas. 2020. 'Entretien avec Kazuyoshi Yoshikawa', *proustonomics.com*, 17 mei.

Schyns, Désirée & Philippe Noble. 2019. 'Vertalen van een palimpsest. Gelaagdheden van meisjes in bloei', *Marcel Proust Vereniging Bulletin*, 9, p. 7–23.